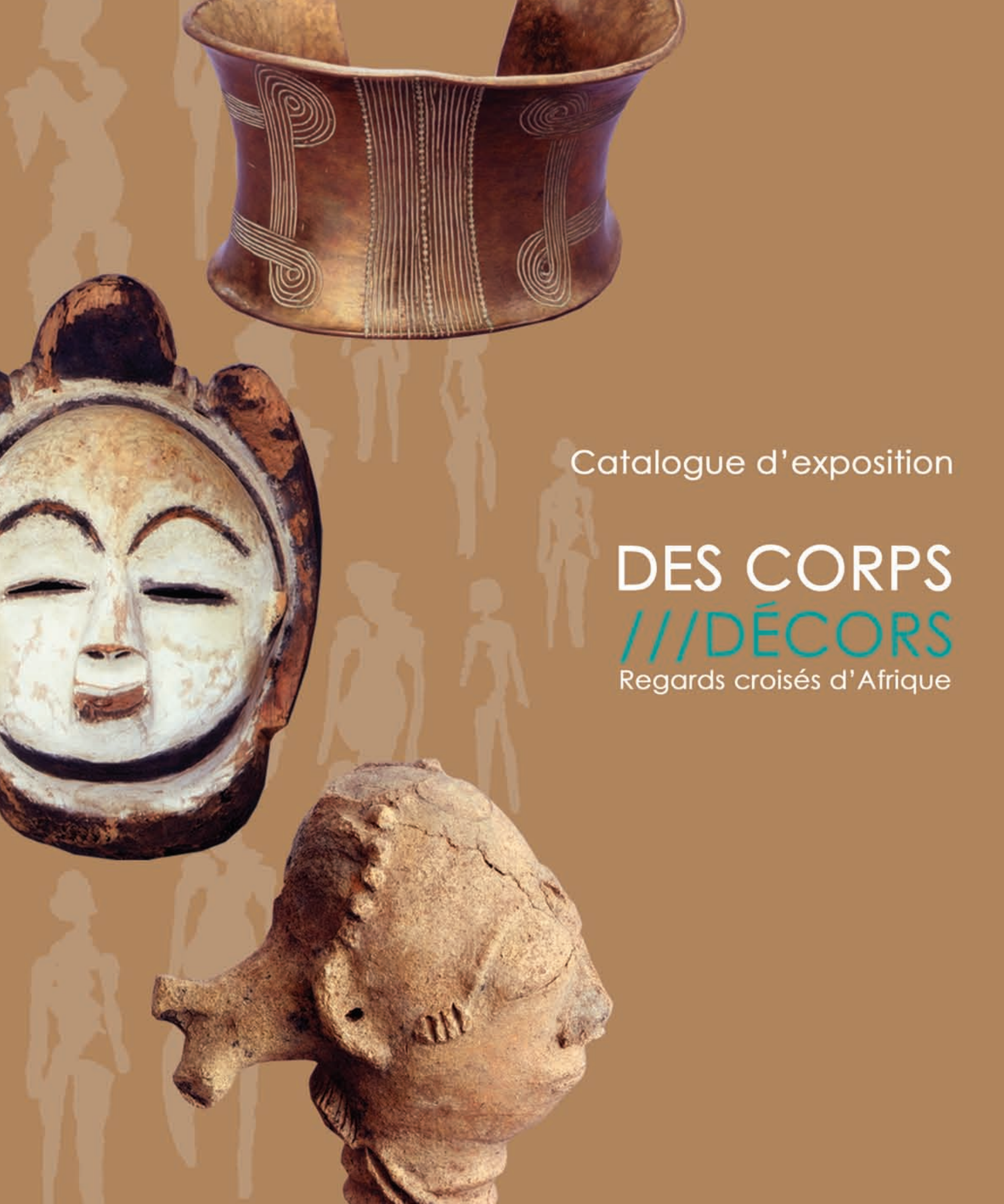

Catalogue d'exposition
DES CORPS
///DÉCORS
Regards croisés d'Afrique

DES CORPS
///DÉCORS

Regards croisés d’Afrique

Sous la direction de
Roger SOMÉ
Sébastien SOUBIRAN

DES CORPS ///DÉCORS

Regards croisés d'Afrique

CATALOGUE D'EXPOSITION

MUSÉE HISTORIQUE DE LA VILLE DE STRASBOURG
30 AVRIL - 29 MAI 2011

Avec : Emma CARREIRA
Aurore COLL
Elsa DONGOIS
Emilie GRAEBLING
Anne LAGAISSE
Amanda OSORIO
Hélène PEVERI

Exposition :
STRASBOURG, Musée Historique de la Ville de Strasbourg
30 avril - 29 mai 2011

Commissariat :
Roger Somé, maître de conférence et directeur du master *Anthropologie-Ethnologie « Muséologie : patrimoines immatériels et collections »,*
Sébastien Soubiran, responsable de la politique muséale du Jardin des Sciences de Strasbourg,
Aurore Coll, Elsa Dongois, Anne Lagaisse, Amanda Osorio et Hélène Peveri, étudiantes en master *Anthropologie-Ethnologie « Muséologie : patrimoines immatériels et collections »*,
Emma Carreira et Émilie Graebling, étudiantes en master *Épistémologie et médiation scientifique « Science, technologie et société»*.

En partenariat avec l'École supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg:
Elise Alloin, Désiré Amani, Léna Brissoni, Clara Denidet, Jean-François Gavoty, Laura Parisot, Jonathan Stab.

N° ISBN: 978-2-35410-035-3

Table des matières

Avant-propos

Dans le cadre des masters Anthropologie — Ethnologie, spécialité « Muséologie: patrimoines immatériels et collection » et Épistémologie et médiation scientifique, spécialité « Science, technique et société », les étudiants sont amenés à concevoir et à réaliser une exposition à partir de la collection ethnographique africaine, propriété de l'Université de Strasbourg et conservée à la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme d'Alsace (Misha).
Les expositions mises en œuvre autour de cette collection ont pour volonté de valoriser ce patrimoine et de le faire connaître du public.

Cet ensemble ethnographique provient de plusieurs collectes successives et se compose d'environ 220 objets.
La première collecte a été effectuée lors d'une mission en Afrique dirigée par Marcel Griaule en 1938 et 1939. Les objets étaient collectés puis rapatriés en France pour étude et étaient conservés à l'ancien Musée de l'Homme de Paris. Mais certains objets, notamment des masques et des objets rituels, ont été remis au mécène de cette expédition, l'industriel Jean Lebaudy. Les objets étaient réunis dans son musée privé au château de Cabrerets (46). Après la vente du château, soixante-dix objets africains furent donnés à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Strasbourg en 1964.
Par la suite, Jean Morel, ancien artisan-missionnaire alsacien au Gabon de 1908 à 1932, offrit sa précieuse collection d'art africain à l'Université de Strasbourg en mai 1967. Elle compte une dizaine d'objets.
Enfin, Pierre Malzy, ingénieur agricole qui séjourna en Afrique de 1930 à 1950, donna pas moins de 139 objets, principalement techniques, à l'Université Marc Bloch - Strasbourg II en 1991.

Réaliser une exposition autour du corps africain est l'occasion de mieux comprendre cette collection, à travers un thème qu'elle n'avait encore jamais abordé. Elle se décline en trois temps : le corps au quotidien, le corps dans le rituel et le corps dans la mort.

Cette exposition réunit une quarantaine d'objets de la collection ethnographique de l'Université de Strasbourg, choisis autour de ce thème. D'autre part, des œuvres réalisées par des élèves du Pôle Objet de l'École supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg introduisent un dialogue entre la collection ethnographique et la création contemporaine. Cet écho enrichit la réflexion autour de l'être humain, des perceptions du corps, des questions d'identité et d'altérité.

CORPS AFRICAINS
Roger SOMÉ

Des Corps/Décors – Regards croisés d'Afrique. Tel est l'intitulé de l'exposition conçue et mise en espace par les étudiants du master *Muséologie : patrimoines immatériels et collections* de l'année académique 2010-2011. Il est donc question des corps africains, c'est-à-dire du corps appréhendé selon différentes populations africaines donc différentes conceptions.
Mais au-delà de cette pluralité de l'appréhension du corps en une même géographie, il est également question du corps dans sa diversité existentielle. Aussi, cette exposition comme réflexion sur le corps comporte une prétention généralisante à savoir que le corps doit être entendu comme une expression de la catégorie de la sensibilité comme mode d'être et notamment, pour l'homme, une méthode d'appréhension de soi et de ce qui l'entoure.

Par ailleurs, le corps fait l'objet d'une multitude de travaux si bien qu'on pourrait tenter d'y voir un effet de mode. Toutefois, il n'en est rien car le foisonnement des études témoigne de l'importance quelque peu oubliée du corps pour l'existence humaine, voire pour l'existence tout court. En effet, si le paraître est fondamental pour l'être, le corps semble pourtant n'avoir pas autant d'importance que la faculté non sensible par quoi l'homme dit avoir de la puissance à l'égard des autres êtres de l'existence. Dans cette orientation – l'histoire de la pensée occidentale est exemplaire à cet égard – l'intellect est dissocié du sensible comme si la raison était privée de référent sensible, c'est-à-dire un corps. Le schéma qui marque l'histoire de cette pensée occidentale est celui d'une dichotomie introduite entre la raison – faculté supérieure, symbole de la civilité, de l'humanité – et l'instinct – faculté inférieure, une spécificité de l'enfance, de l'animalité et donc de la bêtise, voire de la sauvagerie. Cette séparation entre l'intelligible et le sensible, la culture et l'inculture est, en raison même de son exacerbation, ce qui justifie la nécessité d'une pensée du sensible à notre époque.

L'enjeu, au fond, est de proposer une hypothèse du déploiement de la pensée par le sensible, dont l'un des paradigmes est sans doute l'art. Cette pensée cherche donc à inscrire le sensible, ou plus exactement les sens et la sensibilité, dans le processus de la connaissance, à présenter les sens comme vecteurs de production et d'appréhension de faits et/ou d'objets susceptibles d'instaurer du lien social. L'exposition de façon générale a bien ce rôle même s'il est vrai que les musées demeurent un espace réservé à une catégorie de population. Un après-midi d'une famille dans un musée n'est ni plus ni moins qu'une occasion de tisser ou de développer les relations entre les différents membres du groupe.

Dans cette perspective, il est légitime d'envisager une « anthropologie des sens » dont l'ambition est de « déterminer comment la structuration de l'expérience sensorielle varie d'une culture à l'autre selon la signification et l'importance relative attachées à chacun des sens. [Cette anthropologie] cherche aussi à retracer l'influence de ces variations sur les formes d'organisation sociale, les conceptions du moi et du cosmos, sur la régulation des émotions et sur d'autres domaines d'expression corporelle » (Howes, D., 1991 : 4).

L'hypothèse ainsi posée ne peut faire l'économie d'un retour à Marcel Mauss, qui eut une position avant-gardiste en la matière dans les sciences humaines et sociales. En effet, dans la communication qu'il prononça le 17 mai 1934 devant la Société de Psychologie, puis publiée deux ans plus tard dans le *Journal de psychologie*, texte qui fut repris depuis 1950 dans *Sociologie et anthropologie*, Mauss consacre une analyse à ce qui relève presque du trivial, en accordant une attention particulière aux comportements, attitudes et pratiques aussi bien individuelles que collectives de l'homme.Dans le fond, ce qui paraît banal trouve son importance non pas dans la pertinence de l'objet mais dans la méthode et la qualification de celui-ci.

La méthode fut, en effet, celle de l'observation, car Mauss avait le sens du détail. Cela se vérifie d'abord par un fait, devenu désormais un lieu commun de l'anthropologie : à New York, alors qu'il était hospitalisé, Mauss mit en application son sens aigu de l'observation en remarquant une démarche, celle des infirmières, qui lui paraissait familière. Pourquoi cette démarche ne lui apparaissait-elle pas étrangère ?

Cette démarche connue préalablement lui venait du cinéma car à son retour à Paris, il constata que les parisiennes marchaient comme les new-yorkaises parce qu'elles avaient été influencées par le cinéma, médium par lequel il en avait été lui-même formé. Elles avaient donc emprunté cette démarche aux Américaines à force de voir des films américains.

De même, alors qu'il était au front durant la première Guerre mondiale, il remarquera la différence de pas entre Anglais et Français, l'impossibilité pour les Anglais de retourner la terre avec des bêches françaises, la facilité qu'ont les « Australiens (blancs) » à s'asseoir sur leurs talons. Cette technique leur permettait, en des espaces inondés ou boueux, de se reposer en tenant les talons hors de l'eau ; attitude qui, étant impossible pour lui, l'obligeait à rester debout (2001 [1950] : 374).

De ces observations il en vient à en tirer une idée générale selon laquelle les attitudes et pratiques humaines sont des « techniques du corps » qu'il définit comme étant « l'art d'utiliser le corps humain » (p. 369), c'est-à-dire « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. On pourrait dire que l'usage du corps est l'instauration d'un mode de penser et d'agir qui a sa source dans le sensible, le tangible et qui, ainsi, va du « concret à l'abstrait et non pas inversement » (p. 365). En cette énonciation, les techniques corporelles comme modes d'inscription du corps en mouvement dans l'expérience sensible varient suivant l'individu (enfant ou adulte), le sexe et la société.

C'est pourquoi la marche de la femme Maori, par exemple, n'est pas celle de la Parisienne, du reste empruntée aux Américaines. Si la marche de la femme américaine n'est pas précisément décrite, celle de la femme Maori consiste en un « balancement détaché et cependant articulé des hanches qui nous semble disgracieux, mais qui est extrêmement admiré par les Maori » (p. 370). Cette marche est un fait transmissible : elle s'apprend, s'acquiert donc ; elle n'est pas naturellement donnée. Il en est de même de bien d'autres comportements humains tels que la « nage », la « course », la « danse », le « saut », ou encore le « grimper », qui sont des « techniques du mouvement ».

À ces techniques de l'activité s'ajoutent des techniques qui, *a priori,* ne semblent pas soumises au changement et pour lesquelles Mauss nous invite à constater qu'elles appartiennent au même registre que les précédentes. Ainsi on ne dort pas naturellement couché (il est possible, pour certains de dormir debout ou à cheval) comme les femmes n'accouchent pas partout étendues sur le dos (il existe des accouchements à quatre pattes ou debout, la femme se tenant « droite accrochée à une branche d'arbre » : c'est la naissance de l'enfant Bouddha, affirme Mauss [p. 376]).

Les techniques du corps comme expression de l'expérience sensible du sujet sont des faits culturels qui s'acquièrent par l'éducation. Aussi, elles varient non seulement suivant l'individu, c'est-à-dire relativement à la personnalité du sujet, mais encore en fonction de la culture de la société dont il relève. En cela, le corps dans son usage devient un moyen de communication, un médium, ce par quoi des êtres se mettent en rapport ou se repoussent.

En cette occurrence, le corps est, dit Mauss, « le premier et le plus naturel instrument de l'homme […] le premier et le plus naturel objet technique » (p. 372). En tant que tel, le corps est ouverture sur le monde, en ce qu'il rapproche des acteurs d'une même aire culturelle tout en invitant l'autre à prendre conscience de sa propre identité par la perception d'une différence énoncée dans l'expression d'une appréhension diversifiée de l'expérience sensible.

Ainsi l'homme dans sa diversité, en fonction du lieu où il se trouve, sent les choses différemment. Ce qui veut dire que le sentir varie selon les lieux et les individus (Le Breton, 2006 : 30). Telle est la position d'une pensée ethnologique du sensible stricto sensu. Toutefois, au-delà de cette diversité, au-delà de cette pensée particulière, ethnographique, quasi ethnique, il y a la pensée anthropologique en laquelle se dégage une unité : le rapport au monde dans lequel chacun construit son environnement culturel qui, parfois, n'est pas sans rapport aux autres environnements culturels.



Photographie sous verre
Provenance: Afrique
Matériaux: papier, carton, verre
Technique: photographie collée

Aujourd'hui les techniques du corps comme marques corporelles, c'est-à-dire les tatouages, les scarifications ou encore les piercings ne sont plus circonscrits aux aires culturelles non occidentales. Connues en Afrique comme en Océanie, par exemple depuis toujours, ces pratiques sont désormais de nouveaux modes d'identification de groupes en Occident où elles ont pourtant connu une existence avant de disparaitre.

Mieux encore, le piercing contemporain, après être passé par le moule occidental, retourne en Afrique comme parure du corps démontrant ainsi l'instauration d'un comportement proprement postmoderne, à savoir un recyclage de l'ancien sans que l'acteur contemporain ne puisse percevoir la présence de l'archaïque dans le moderne.

On pourrait dire, faisant écho à la proposition de Jean-François Lyotard que le moderne ne l'est véritablement que parce qu'il a été d'abord ancien, voire postmoderne. Le labret des femmes lobi (moyen de contrôle de la parole féminine ; le labret qui, par son poids finit par déformer les lèves de la femme, invite celle-ci à parler moins) comme les aiguilles en argent plantées dans chacune des lèvres de la femme dagara (processus d'embellissement du corps féminin) ne sont ni moins ni plus que des piercings qui, évidemment, ne portaient pas ce nom.

Outre les techniques du corps comme inscription de traces ou installation d'autres corps sur celui de l'homme, il existe encore des corps par quoi l'homme manifeste son rapport aux sens. Soit la sculpture *bambara, fang, kota, yoruba* ou encore *sénoufo*, pour ne citer que ces exemples : elle sera toujours un rapport particulier de chaque ethnie à l'idée de la représentation, une particularité qui est aussi bien relative à l'individu qu'à la collectivité. Mais au-delà de cette singularité, il y a le rapport au sens, comme partout ailleurs.

La figure du *biery fang* (illustration p.38), par exemple, est un reliquaire destiné à marquer l'espace de l'ancêtre et, par conséquent, à exprimer un pouvoir. Le panier, l'une de ses composantes, contient les reliques constituées des calottes crâniennes des hommes, à l'exception de certaines femmes, celles qui ont eu une nombreuse progéniture. La clochette qui s'y trouve permet à l'officiant, qui l'agite, de se mettre en relation avec les ancêtres par l'annonce de sa présence.

Que cet objet en son unité et en son intégrité soit la manifestation d'une religiosité et d'un mode d'organisation sociale, il n'en demeure pas moins que sa présence comme objet sensible engage l'Homme au-delà de sa communauté d'appartenance. Que cet objet soit celui d'un pouvoir sacré, voire politique pour les *Fang*, cela n'empêche pas qu'il soit, par ailleurs, offert aux sens, et qu'un sujet autre que *fang* puisse y inscrire un autre rapport. En raison de ces hypothèses, la perception sensible est un espace de communication, un langage, condition de la construction d'une connaissance générale proprement esthétique, c'est-à-dire une connaissance émergeant par le jeu sensible de sujets en rapport et par les relations qui s'instaurent entre les formes et les sens du sujet percevant.

À la lumière de ces orientations, l'anthropologie du sensible désigne un rapport au corps, à condition de donner à la notion de corps un sens large. En effet, il est des corps solides, des corps fluides, des corps visuels, des corps sonores, etc. Même ce qui est réputé être l'essence de l'absence du corps est pourtant considéré comme ayant une corporéité. En effet, et conformément à l'opinion couramment admise en bien des aires culturelles, l'âme, qui est souffle, pneuma, selon la tradition occidentale, une chose invisible, à peine sensible, est pourtant représentée sous la forme d'un personnage angélique, ailé, qui quitte le corps du mourant (J-L Nancy, 2000).

Cette diversité des corps justifie l'usage de l'expression sensible qui subsume le divers en une unité et qui désigne aussi bien la perceptivité, la réceptivité, que la capacité pour un être d'affecter d'autres êtres. En conséquence, l'anthropologie du sensible est une réflexion sur l'appréhension humaine du corps, c'est-à-dire de la matière quelle qu'elle soit dans un processus d'élaboration du savoir. Il peut donc y avoir – et il y a – des manières diverses d'appréhender culturellement le corps, mais il n'en demeure pas moins que chacune d'elles concourt à l'émergence d'un savoir qui transcende les particularités.

Ainsi, les corps africains s'inscrivent dans cette anthropologie et donnent, bien évidemment, une conception, voire des conceptions spécifiques non seulement des corps mais des structures sociales. Aussi, le traitement du corps humain est très souvent une adresse à la dimension éthique de l'individu par quoi il peut être intégré ou non à la communauté.

La mythologie et les pratiques africaines exposent, en effet, une conception multiple de la personne qui recouvre, pour l'individu, plusieurs venues au monde. Aussi, dans ce qui est toujours considéré comme une seconde naissance, c'est-à-dire l'initiation, on a affaire à une forme de violence marquée par le moment de l'expulsion de l'homme potentiel qui subsiste chez la femme en devenir. Expulser l'homme de la femme conduit à l'existence de celle-ci comme belle créature, c'est-à-dire comme être fini.

La belle créature, ici, s'entend de celle qui convient à, qui est apte à assurer la perpétuité de l'espèce, c'est-à-dire à procréer. Autrement dit, la jeune fille inachevée, celle qui contient toujours en elle un attribut masculin ne saurait engendrer ; seul l'être défini et déterminé peut donner la vie ; d'où l'impossibilité pour Hermaphrodite d'engendrer. De cela ressort l'idée d'une justification de l'excision en Afrique noire, idée que l'on retrouve dans la mythologie dogon selon laquelle l'étreinte entre Ciel et Terre ne fut possible qu'à la condition de la perte d'une partie de la déesse, c'est-à-dire son clitoris que symbolise la termitière qui se dresse la pointe vers le ciel.

Cette détermination de l'être par une ablation de soi n'est pas réservée au féminin. En effet, si la jeune fille devient femme en perdant son clitoris, le jeune garçon devient homme en perdant le prépuce de son pénis. Ainsi, la circoncision est la suppression du féminin persistant dans le masculin. C'est pour cette raison que le jeune Camara Laye ne saurait renoncer à devenir homme malgré sa crainte de la douleur : « je savais que je souffrirais, mais je voulais être un homme, et il ne semblait pas que rien fût trop pénible pour accéder au rang d'homme», écrit-il (C. LAYE, 1953 : 125).

Ce vouloir être homme affirmé à la première personne n'est pas un désir individuel ; il est l'expression d'une exigence sociale. La norme sociale a établi les conditions de l'accession au rang d'homme, une accession qui passe par un processus douloureux de sexuation. Assumer la douleur c'est acquérir un attribut masculin, c'est rejeter le hors-norme, la possibilité d'être différent du reste de la communauté, c'est-à-dire d'en n'être plus membre en une certaine manière, en somme de n'être pas un homme.

Pour David Le Breton, commentant ce texte de Camara Laye, la circoncision, comme épreuve de résistance à la douleur dans les sociétés lignagères est aussi un « signe distinctif sur la peau ». En effet, elle produit une trace, la cicatrice et le dénuement du gland. Mais ce « signe », aussi « physique » qu'il puisse paraître, dépasse l'espace sensible. En effet, cette trace visible qui se retire de la vue, y compris de celle des « personnes qui en aurait un bénéfice légitime », se distingue, par exemple, des scarifications faciales chez les Moosse (Burkina Faso) qui définissent l'appartenance des personnes aux différents groupes composant l'ethnie ou encore de la taille des dents, un canon de l'esthétique du corps des jeunes gens chez les Lobi.

La circoncision ne saurait être une marque corporelle comme toutes les autres. Elle n'est pas le processus d'une acquisition d'une identité sexuelle malgré la présence de la douleur à la résistance de quoi le sujet acquiert un attribut masculin, le courage. La circoncision, comme c'est le cas par ailleurs de l'excision, est une sexuation, c'est-à-dire un mode d'accomplissement de l'être.

En cette opération n'a pas lieu la confirmation d'un genre dans son statut mais la détermination sexuée de l'être en masculin ou en son contraire. D'où il suit que la sexuation de l'individu est un rite de passage comparable à celui du bain du nourrisson avec la décoction des branches et racines de l'arbre totémique du patriclan qui, ainsi, l'intègre au monde des humains achevant alors sa naissance. Avant ce rituel, le nouveau-né est un étranger, un inconnu. Ainsi comprise, la sexuation est, en effet, un rite de passage légitimé par une « morale sociale » fondée sur une nécessité existentielle qui est la procréation.

Or celle-ci suppose une différenciation, condition de la génération. C'est pourquoi il faut trouver le moyen de rendre possible l'acte sexuel entre Ciel et Terre, acte par lequel les hommes tiendront l'exemple leur permettant d'engendrer. En d'autres termes, la sexuation est une renonciation du même, de l'identique ou, plus exactement, une création de l'altérité à partir du même. L'émergence de l'autre est la condition de possibilité de la génération anthropologique. En imposant leur loi pour le bien de la collectivité, les sages dogon ont eu la juste intuition. Toutefois, leur raison, absolument viable en théorie, ne résiste pas à l'épreuve de l'expérience avec la même absoluité.

En effet, ce qui est censé favoriser la vie dans la sphère humaine, en est souvent, et dans bien des cas, sa menace. Si chez les garçons les conséquences néfastes de la circoncision sont moindres, il est désormais reconnu que des femmes africaines excisées, nombre d'entre elles connaissent de graves difficultés au moment de l'accouchement, fait qui constitue une menace à la tradition d'où un certain conflit entre la vieille génération et celle dite moderne.

Malgré cette remarque, il est à noter que le rapport au corps, c'est-à-dire l'appréhension du corps, voire des corps, est en définitive, une appréhension non seulement de l'individu mais encore de la collectivité. La pensée du corps comme pensée du sensible est au fond une analyse sociale. Cela l'est d'autant mieux qu'à l'occasion de la mort et donc au-delà d'elle, l'homme vise toujours le maintien du corps de celui qui en est désormais dépourvu.

C'est la tâche de la représentation des défunts. À travers la création des images qui donnent une présence à celui qui ne peut plus s'y inscrire, l'homme manifeste sa volonté de donner corps à celui qui ne peut pourtant plus le montrer. La création d'images apparaît alors comme étant un processus de réincarnation sans que pour autant il ne puisse s'agir d'un retour en chair de la personne défunte. Le rite funéraire qui s'exprime dans l'ancestralisation est donc un rapport au corps qui se traduit par un désir d'éternité. En créant la figure du défunt qui prend place sur un autel, l'homme exprime sa volonté de maintenir indéfiniment l'être dans sa substance charnelle.

Ainsi donc, le corps, loin d'être la part médiocre de l'homme, loin de n'être qu'une matière qui recouvre moins de noblesse que l'esprit, a une intelligibilité insoupçonnée. C'est pourquoi, et comme pour éviter la dichotomie, c'est-à-dire cette pensée dualiste qui marque la pensée occidentale, les Africains ont une conception du corps qui ne vaut que dans la mesure où il s'inscrit dans une globalité. Aussi, le monde sensible et celui transcendant ne connaissent pas ou peu de séparation. Il s'agit plutôt d'un continuum. Le monde sensible et le monde intelligible ne sont que le même monde à deux faces qui se conjuguent pour préserver la cohésion et, par conséquent l'unité de l'univers, condition de sa longévité.

Alors, les corps africains n'ont de sens que dans la mesure où ils déterminent la vie. Par exemple, la naissance d'un enfant est d'abord un corps en déplacement depuis le monde invisible jusqu'au monde sensible. C'est le voyage d'un corps mi-charnel, mi-fluide qui s'achève dans le monde sensible où s'accomplit la finition de sa carnation qui s'élabore dans des rituels d'accueil du nouveau venu qui, par la même occasion devra perdre son étrangeté pour acquérir une familiarité du groupe social d'accueil, la famille. Cette famille qui s'étend au-delà des vivants est aussi le lignage, voire le clan. Alors, penser le corps ou, plus généralement les sens, n'est-il pas un mode du penser du social ?

C'est sans aucun doute l'une des réflexions qu'inspire cette exposition à partir des *corps africains* qui, de fait entrent en dialogue avec d'autres corps, ceux par exemple des étudiants de l'École supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg dont on se demande parfois en quoi certains ne sont pas des corps africains !

Bibliographie citée

GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, Fayard,2001 (1966).
HOWES, David1991, (éd.), *The varieties of sensory experience. A sourcebook in the anthropology of the senses*, Toronto, University of Toronto Press.
LAYE, Camara, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.
LE BRETON, David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.
La saveur du monde. Une anthropologie des sens, Paris, Métailié, 2006.
MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 2001 (1950).
NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000.

Le corps au quotidien

En Occident, le corps de l'homme est vu comme la frontière entre l'homme et le reste du monde, c'est ce que Durkheim appelle le principe « d'individuation »[1]. Les individus participent du cosmos, ils sont en lien avec l'univers mais aussi avec leur communauté et leurs ancêtres qui structurent leur existence et leur identité.
Durant la vie quotidienne, l'homme se représente à travers son corps car il est un vecteur d'intégration sociale et cosmique : « *Le corps joue un rôle capital, non seulement parce qu'il n'est pas tenu à l'écart des rites et rituels qui jalonnent cette intégration de la naissance à la mort, mais parce qu'il en est un des termes les plus constants. Cérémonies, rites et rituels sont comme tels soumis au temps, mais le corps de l'individu garde la trace des temps forts, comme si le sujet devait pouvoir reconnaître dans son corps la preuve de son appartenance au groupe* », souligne Norbert Le Guérinel[2].

La place du corps chez les Bakoko

Pour comprendre la valeur du corps dans le quotidien, partons chez les Bakoko et les Yabyan, ethnies originaires du Sud-Cameroun. Dans la vie de tous les jours, le corps dans sa nature même est admiré. Il existe des canons de beauté pouvant être propre à certaines régions. La beauté d'un homme réside dans plusieurs critères : une stature fine et élancée, un front haut, des petites oreilles et un nez fin, un teint clair et lumineux avec des reflets cuivrés… Le comble de la beauté s'exprimait aussi par un teint à reflets rouge cuivré.

Des récits et des photos du XIXème et début XXème décrivent comment les hommes et les femmes montraient leur corps. Au quotidien, avant l'arrivée des blancs, les hommes n'avaient pour tout vêtement « *qu'une bande d'écorce battue et rendue très souple passant entre les jambes et se rattachant devant et derrière à une lanière en peau qui enserrait la taille* »[3], un pagne en fait.

Les femmes ne portaient qu'un cache-sexe en feuille de bananier retenu comme celui de l'homme mais y étaient ajouté des rangées de perles en verre multicolore.
Il existait une tenue dite d'apparat. Pour les hommes, elle coïncidait avec la tenue de guerre. Ils portaient une peau de panthère, un casque en peau de panthère, un bouclier en peau de buffle et une grande sagaie à la main. Les bras et les jambes étaient affublés d'anneaux de fer, de cuivre ou d'ivoire. Les femmes, quant à elles, ajoutaient des rangées de perles à leur tenue de tous les jours et multipliaient les bracelets d'ivoire ou de verroterie. Après l'arrivée des blancs, les populations africaines s'habillaient en toile blanche, sorte de grands draps.

Prendre soin de son corps

Cependant, chez les Bakoko et les Yabyan, il ne suffit pas de naître, il faut entretenir son corps car il est le « siège de la vie ». Il faut noter leur désir de vivre très vieux afin de dépasser l'âge de leurs congénères, l'âge étant un signe de sagesse. Le corps est donc entouré de soins quotidiens, pour une hygiène corporelle impeccable. Elle se décline en trois points : le rythme de vie, la toilette et les cosmétiques, et la nourriture.

Ils dînent et se couchent tôt sur des matelas d'herbes séchées placés sur un lit de bambou. Ils dorment à deux ou trois dans le même lit. Le rôle de la femme le matin est de préparer le repas du matin et du midi. Les enfants sont chargés d'activités diverses lorsque les hommes et les femmes partent aux champs : corvée d'eau, de bois, balayage de maison, lessive… Les hommes s'occupent de la fabrication de vin et d'huile de palme, concassent les amandes et gèrent les stocks. Les journées sont remplies et laborieuses, sans pour autant être rigides.

Ils aiment la propreté des corps car le « sale » est associé à la condition d'esclave. Ils se lavent trois fois par jour avant les repas en général dans la rivière ou derrière la maison, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Ils effectuent des frictions du corps avec de l'eau claire, ils s'aspergent avec beaucoup d'eau. Les dents se lavent à l'aide d'un bâtonnet. Les femmes se coiffent grâce à un peigne à longues dents fait de métal ou de bois, et les hommes se rasent de près grâce à des tessons de bouteille. Les cheveux sont récupérés et enterrés dans un coin secret pour empêcher les mauvais esprits de s'en emparer.

La nourriture est la réalité la plus ordinaire qu'il soit et pourtant, elle tient une place toute particulière au sein de la société des Bakoko. Elle se retrouve à chaque pas de leur vie : naissance, mariage, maladie, deuil. Ils mangent le matin, au milieu du jour et à la tombée de la nuit. Le repas est un événement très codifié. Par exemple, ils mangent à deux dans une même assiette pour apprendre dès le plus jeune âge le partage.

La cuisine Bakoko met un point d'honneur à la légèreté, à la fraicheur et à la finesse de leurs plats. Ils mangent de tout tels du gibier, poisson, pommes de terre, légume, manioc, igname ou plantain sans pour autant manger n'importe quoi. Par exemple, ils refusent de manger du reptile, du chat, du chien ou du rat. Certains plats, chargés en valeur symbolique, peuvent devenir indispensables à certaines occasions comme pour un deuil ou un mariage. Ce sont les femmes Bakoko qui s'occupent de nourrir leur famille. La cuisine est l'antre sacré de la femme, endroit où l'homme n'est pas autorisé à entrer. D'ailleurs, l'homme accepte mal de manger une autre nourriture que celle préparée par sa femme. Les bonnes et les mauvaises cuisinières sont différenciées par la réussite des sauces qui accompagnent leurs plats.

Ainsi, de part le rythme de vie qu'ils ont adopté, de part leur amour de la propreté, de part le souci qu'ils ont de protéger leur corps de toutes atteintes extérieures, de part la nourriture légère qu'ils absorbent, les Bakoko et les Yabyan ont cultivé au quotidien un corps sain, équilibré et harmonieux.



Masque Gueledé «de résistance»
Société : Yoruba
Provenance : Bénin
Matériaux : bois
Techniques : sculpté, taillé, peint

Marquer son corps : la scarification

Le corps est paré de bijoux ou de vêtements, est marqué de tatouages ou encore de scarifications. Ces marques sont signifiantes parce qu'elles donnent à voir l'identité des hommes, comme affirmation de soi et de son appartenance à une communauté déterminée. Les scarifications sont aussi les symboles des différentes étapes de la vie de l'homme : « *De la naissance au deuil, le droit se " saisit " des corps pour en faire son texte. Par toutes sortes d'initiations (…), il les transforme en tables de la loi, en tableaux vivants des règles et coutumes, en acteurs du théâtre organisé par un ordre social* » souligne Michel de Certeau.

Les scarifications sont créées volontairement par l'altération du derme, elles sont le résultat de cicatrices. L'incision est la technique la plus courante, la peau pouvant être entamée soit par des petites saignées, soit par de longues estafilades. Les instruments sont les mêmes que pour les tatouages (un instrument traditionnel effilé, silex, aiguille en bois, épine végétale, arête ou écaille de poisson), mais s'y ajoutent des lames et des couteaux.

Parmi les ingrédients déposés sur les plaies figurent des hémostatiques, mais aussi des cicatrisants, ou des agents favorisant l'hyperplasie, c'est-à-dire le développement de l'un des constituants histologiques responsables de la cicatrisation et produisant parfois ces sortes de petits boutons, ces saillies cutanées boursouflées, qui sont autant de motifs décoratifs ayant l'aspect de chéloïdes. Les motifs sont diverses et relèvent non seulement des croyances, mais aussi des fantaisies et des influences du groupe[4].

Les scarifications parent la peau de motifs en creux ou en relief, dessinant des traits courts et fins, plus ou moins denses, plus ou moins étendus, isolés ou groupés en lignes parallèles. Elles peuvent parfois se prolonger sur le corps. Dans la multiplicité des motifs, des constances s'affirment et se caractérisent par des éléments charnus, points, carrés, rectangles, chevrons, lignes renflées, et figures concentriques. Ces inscriptions sur le corps démarquent l'homme du reste de la nature. Elles intègrent symboliquement l'homme au sein de la communauté, elles lui permettent de se différencier des autres clans. Selon David Le Breton, elles humanisent l'homme. Ainsi, les Bafias d'Afrique Occidentale pensent que sans leurs scarifications, ils ne pourraient pas se différencier des animaux de la jungle[5].

Les scarifications sont aussi parfois des instruments de séduction. Elles possèdent une fonction érotique, car les fesses, les seins, et le ventre sont rendus plus sensibles après les scarifications. Ces scarifications sont un mode lisible par tous du statut social de la personne, et plus spécifiquement du lien matrimonial. David Le Breton souligne, qu' « *elles peuvent aussi retracer à la manière d'une mémoire organique la place de la personne dans la lignée des ancêtres. Elles rappellent les valeurs de la société et la place légitime de chacun dans la structure.* »[6]

Signes d'appartenance, souvenirs de rites de passage ou de contacts culturels, fonctions esthétiques, les scarifications se font les échos des croyances et des valeurs sociales d'une société, d'une communauté, d'un clan. Elles témoignent de la vie d'un individu : naissance, puberté, initiation, entrée dans une confrérie, mariage. Ces marques cautionnent le passage de l'état infantile, de la coupure des relations avec la mère, de son intégration dans la communauté. L'individu se différencie.

1 LE BRETON David, *La sociologie du corps*, Paris, Presse Universitaire Française, « Que sais-je ? », 2008.
2 *Corps sublimes*, [cat. exp., Paris, musée Dapper, 19 mai-3 octobre 1994], Paris, Musée Dapper,1994.
3 NICOL Yves, *La tribu des Bakoko, étude monographique d'économies coloniales. Un stade de l'évolution d'une tribu noire au Cameroun*, Paris, Larose, 1929.
4 *Corps sublimes*, *Op. cit.*
5 LE BRETON David, *Op. cit.*
6 *Ibid*.

Le corps dans le rituel

En Afrique, les rituels ponctuent la vie des différentes ethnies. Ils se déroulent souvent selon les cycles lunaires ou le changement des saisons. Ils ont un caractère exceptionnel et se distinguent de la vie quotidienne. Chaque rite commence par un cadeau ou une offrande car rien n'est pris à la terre sans lui donner quelque chose en retour. Selon le rite et la société, le déroulement d'un rituel est différent même si la signification peut rester identique. La couleur, la musique, la danse, le chant, sont des caractéristiques qui vont varier d'un rite à l'autre ainsi que d'une société à l'autre.

Les rites de passage

Dans ces sociétés, l'individu communique avec le cosmos, les esprits et les divinités. Les rituels principaux des peuples africains sont les rites de passage ou initiations qui mènent garçons et filles, hommes et femmes vers leur devenir. Les rituels qui jalonnent les étapes de la vie se lisent sur le corps humain. C'est particulièrement au moment de la puberté, puis du mariage et de la procréation que le corps des filles et des femmes se marque, tandis que celui des garçons et des hommes reçoit, à l'occasion des rites initiatiques, les marques irréductibles de la maturité et de la connaissance.

Le rite de passage permet aux garçons de passer du monde de l'adolescence à celui de l'adulte. Ils se transforment en homme physiquement, mentalement et émotionnellement prêts à affronter de nouvelles responsabilités. Chez les filles, le rite d'initiation est le passage entre la puberté et le statut de femme. Les femmes initiées leurs enseignent comment prendre soin d'elles, de leur corps et de leur beauté. Elles apprennent aussi à se comporter comme des femmes, à séduire les hommes et à danser.

Chez les Krobo, société de l'est du Ghana, le rite de passage d'une fille à l'âge adulte se déroule sur trois semaines, ces rites sont appelés *dipo*. Lors de la première étape, le *dipo-yo*, les jeunes filles se débarrassent de leurs vêtements. Elles se font raser les cheveux, mis à part une petite touffe au sommet du crâne qui sera rasée à la fin du rite. Elles sont entourées des « mères rituelles », gardiennes *dipo*, qui vont les suivre durant tout le rite. Elles sont ensuite vêtues d'un unique tissu rouge, maintenu par un rang de perles, noué à la taille et qui descend jusqu'au sol. Il symbolise le flux menstruel et a pour but d'éloigner les mauvais esprits. Du beurre de karité et du charbon de bois sont appliqués sur leur crâne. C'est la fin de la première étape, elles affichent à ce moment précis un cordon en fibre de dattier autour de leur cou.

La deuxième étape est celle de la pierre sacrée *Tekpete*, qui révélera la virginité ou non des jeunes filles. Le rite se déroule dans un bois, les jeunes filles sont vêtues d'un linge blanc qui s'entrecroise sur la poitrine. Un mélange d'eau et de craie leur a été versé sur le corps afin de les protéger des esprits maléfiques. Pour se rendre dans le bois, elles s'appuient sur une longue canne, symbolisant leur accès à la féminité. Pour rester silencieuses, une feuille est placée entre leurs lèvres.

Les mères rituelles placent les jeunes filles une part une sur la pierre sacrée, lèvent la pierre puis la rabaissent trois fois. Elles observent les jeunes filles attentivement afin de déterminer si elles sont vierges ou non. Si c'est le cas, elles sont déclarées dignes de *dipo* et cela signifie la fin de leur passage à l'âge adulte avec succès. Elles sont ensuite ramenées sur le dos de leur mère rituelle. Pour clôturer le rite, une célébration dans le village est organisée. Les femmes,désormais, défilent en habits colorés, parées de perles et de bijoux. C'est le moment pour elles de montrer leur talent de danseuses devant tout le village et de séduire leurs futurs prétendants. Ce instant est nommé la cérémonie de la révélation.



Photographie sous verre
Provenance : Afrique
Matériaux : papier, verre
Technique : photographie collée

Changer de corps : le masque

Dans les rituels cérémoniels, à l'occasion des fêtes agraires par exemple, le corps est théâtralisé car il devient un réceptacle de forces supra-humaines : esprit, défunt, animal. Ces figures invoquées prennent vie en fonction de la place qu'elles occupent dans les mythes d'origine d'une société.

Les moyens éphémères utilisés pour parer le corps sont les peintures corporelles et les masques, qui participent à établir la communication avec les forces de l'au-delà et facilitent le voyage initiatique ou les transes. L'acte pictural et le masque changent l'apparence du porteur pour mieux assurer la déshumanisation, la dépersonnalisation en opposition avec ce qui relève de la vie quotidienne.
Le masque est une « présentification du dieu »[1]. Il s'agit d'un mouvement par lequel l'homme acquiert les attributs divins et le dieu des qualités humaines. Ce mouvement habite la totalité du corps et de ce fait, trouve toute sa raison d'être dans la danse qui donne vie au dieu. Les masques et les costumes sont donc à imaginer dans un contexte rituel où intervient le mouvement, lui-même inséparable des chants et de la musique.

Dans quelques sociétés dogons au Mali, l'*awa*, c'est-à-dire la *Société du masque*, regroupe tous les hommes adhérant à la religion traditionnelle. Le masque désigne à la fois le costume de danse en fibres ainsi que les faces ou les cimiers. Le rituel de l'*awa* prend en compte le masque dans sa totalité et le porteur du masque[2].

Après la circoncision, le jeune homme est initié aux masques par ses aînés et apprend à les fabriquer. En général, le jeune Dogon non initié encore porte une cagoule de fibres pendant les cérémonies et ne danse pas. Ensuite, il choisit le masque qui correspond le mieux à son tempérament. Les masques sont portés de quinze ans environ jusqu'à l'âge où la barbe blanchit. Dans ces cérémonies, l'autorité s'établit selon les âges. Les vieillards transmettent leur savoir aux autres initiés et les plus jeunes ont le rôle fondamental de porteurs des masques dont dépend l'efficacité des rituels.

Lors du rituel, le porteur n'est plus perçu comme un être humain et il est en général impossible de savoir qui il est. Par ailleurs, l'*awa* est interdit aux femmes à l'exception de la figure féminine originelle qui introduisit les masques chez les humains[3].

On distingue deux grandes catégories de masques chez les Dogons : les masques-cagoules en fibres tressées pour les jeunes initiés et les masques en bois. En général, chaque masque est la propriété personnelle du membre de l'*awa* qui le taille lui-même, mais le porteur peut-être aidé par un sculpteur et chacun s'inspire d'un modèle prototype auquel il ajoute sa touche personnelle dans les couleurs, les formes et les accessoires.

Les faces ou les cimiers, zoomorphiques ou anthropomorphiques, recèlent l'énergie de la figure mythique qu'ils représentent et qui se rend présente lors du rituel. C'est un moyen de remerciement et de protection. Le costume, quant à lui, est quasiment commun à tous les porteurs de face et de cagoule. Il est composé de fibres courtes noires, jaunes ou rouges et d'une jupe longue, toujours noire. Ils portent également un soutien-gorge tressé qui, à l'instar des cagoules, est souvent orné de coquillages appelés cauris.

1 COUTANCIER Benoît (dir.), *Dogon, mais encore : objets d'Afrique, collections d'Europe*, Paris, Somogy, 2002
2 NDIAYE Francine (dir), *Masques du pays Dogon*, Paris, Adam Birot,2003
3 *Ibid*.

Le corps dans la mort

La mort, phénomène de passage vers une autre existence

En Afrique, animiste, la mort, qui est séparation du corps et de l'âme, constitue une étape de la vie, sorte de passage d'un état à un autre, c'est une voie d'accès à une autre forme d'existence. Il y a donc continuité et non séparation, l'univers des morts continuant d'exister dans le monde des vivants en le pénétrant à la faveur de différents événements. La frontière entre vivants et défunts demeure ainsi une notion fluctuante. Pour les Fang (Gabon), le corps charnel de l'homme (*nud*) renferme un principe de vie appelé *nsisim*, (l'âme). Si le corps est périssable, il n'en est pas de même pour son âme qui, une fois séparée de son corps, devient un *kôn*. Les *bekôn* (les morts) sont considérés comme les « autres membres du clan »[1], ils continuent donc de tenir un rôle très important dans la société des vivants.

Ceci dit, si pour les cultures animistes d'Afrique, la mort ne représente pas une disparition irrévocable, elle s'appréhende cependant d'une manière très complexe et s'accompagne de notions totalement inexistantes dans les pratiques et la pensée occidentales. Par exemple, dans la plupart des sociétés africaines, la mort implique une classification, une hiérarchie qui groupe les défunts en différentes catégories.

En somme, les hommes ne sont pas égaux face à la mort car ils ne le sont pas non plus dans la vie. Un chef de lignage détenteur d'un héritage recevra ainsi des honneurs funéraires beaucoup plus longs et élaborés que ceux de son épouse. Chefs, hommes, femmes, grands-parents, parents avec enfants, adolescents, enfants... aborderont la mort sous des traits différents.

Si dans les sociétés occidentales la mort d'un nourrisson est considérée comme la plus troublante, le rapport à celle-ci est différent dans les sociétés africaines. Le pays des morts étant également considéré comme celui des nourrissons en devenir, la mort d'un jeune enfant est lue comme un retour au pays d'où il venait de partir. Ainsi les Mbede (République du Congo, Gabon) disent dans ce cas « *O mi Vudaga* » – « Il est retourné ».

D'autre part, les sociétés africaines distinguent les « bonnes » des « mauvaises » morts. La mort renvoie en effet à des causes diverses et la connaissance de ses origines est importante dans le traitement de celle-ci. Il existe dans la plupart des sociétés africaines subsahariennes l'idée que la mort n'est jamais naturelle. La seule jugée comme tel est la mort de vieillesse, aussi appelée « mort de Dieu »[2]. Dans les autres cas,il est donc indispensable de découvrir les responsables de cette mort. Les causes doivent ainsi être parfois élucidées et l'agent persécuteur - cause du mal – démasqué. Certaines sociétés vont jusqu'à interroger le défunt. Pour les Fang, la mort est considérée comme une défaite : un *kôn* (âme d'un mort) trop puissant a poussé le *nsisim* à quitter son corps et a été « mandaté » par quelqu'un, que ce soit réellement ou simplement en intention.

Le défunt quant à lui, va faire face à des traitements spécifiques, bien différents d'une société à l'autre, afin de changer de statut et de devenir éventuellement un ancêtre. Il peut être représenté par son corps entier ou par une partie de celui-ci comme le crâne qui deviendra l'objet d'un culte des ancêtres (Koma du Cameroun, Gun du Bénin). Le mort peut aussi être représenté par des simulacres confectionnés avec ses effets personnels. D'autres sociétés encore sculpteront une effigie du défunt (Dagara du Burkina Faso).

Le corpsse conçoit comme un instrument important d'accès au symbolisme. De ce fait, les morts détiennent souvent près d'eux les objets nécessaires pour façonner un nouveau corps. À ce titre, la parure des morts : perles, bracelets, colliers, épingles, différente de celle des vivants, constitue un aspect important.

Les rites funéraires aux fondements de la vie sociale

Les rites funéraires marquent un moment d'arrêt dans la vie quotidienne. C'est lors de ces rites que la mort est progressivement transformée en une séparation symbolique centrée sur l'altérité de l'ancêtre. Les rites sont très variables et relèvent souvent de pratiques assez complexes. Ils se déroulent presque toujours en deux étapes qui correspondent d'une part aux rites d'enterrement, au cours desquels le mort se détache des vivants, et d'autre part au temps de deuil.

Divers processus illustrent ces différentes étapes et permettent l'évolution du défunt. La vie quotidienne se voit ainsi souvent interrompue par une série d'interdits qui confine les deuilleurs dans une réclusion de durée variable en fonction de leurs liens de parenté avec le défunt tel les cessations d'activités, consensus sur les querelles et les dettes, changement d'état des personnes endeuillées.

De manière générale, les funérailles sont presque toujours l'occasion de fêtes et de ripailles importantes qui s'étalent souvent sur plusieurs jours. Dans certaines sociétés, le mort, habillé de ses plus beaux tissus et paré de ses bijoux, est exposé face à l'ensemble du groupe, la mâchoire soutenue par un bandeau, tandis que ses pairs chantent, miment des combats et proclament le courage et la puissance du défunt.

L'exemple des pratiques funéraires dans la société Fang permet de mieux comprendre les enjeux de ces rituels. Dès que la mort est attestée, les proches explosent de douleur : pleurs, cris perçant expriment le drame qui vient de se dérouler. Le corps du disparu est alors préparé : il est revêtu d'un pagne neuf et est étendu sur une natte dans la maison commune du lignage.

Durant plusieurs jours, la veillée funèbre est accompagnée de danses et repas aux frais de la famille du défunt. Pendant ce temps, les grands initiés tentent de déterminer la cause du décès et le ou les responsables de la mort. Une fois les palabres réglées, le corps est enveloppé dans des écorces battues qui formeront son cercueil et les objets personnels disposés à ses côtés seront ensevelis avec lui.

Une fosse peu profonde est pratiquée dans le village, près des habitations et parfois même dans la case du défunt s'il était un chef puissant et respecté. Une fois la fosse comblée, une petite cheminée est ménagée au niveau de la tête. Les proches disposent sur la tombe divers objets comme des calebasses, des poteries, des pagnes, du tabac, des mets, qui serviront au défunt dans son « autre vie ».

Le deuil est mené par les femmes du disparu, qui s'enduisent le corps d'argile blanche, couleur du deuil, et vivent recluses pendant plusieurs mois. Elles ne sortent plus que pour pleurer sur la tombe de leur époux.
Plusieurs repas sont organisés durant cette période où sont conviées les âmes des morts à l'aide de la trompe *akôn*. La durée du deuil est définie en fonction du statut social du défunt : plus il était important, plus le deuil sera long.

Il est également intéressant de constater les différentes manières de positionner les corps dans leur tombe. Dans certaines sociétés, le mort est enterré assez simplement, replié dans la position du sommeil, couché ou accroupi sur le côté, avec ses outils et ses armes. D'autres peuples enterrent leurs morts debout dans leur case, entourés de leurs effets : bijoux, armes, ustensiles... Enfin, certaines sociétés continueront d'alimenter le défunt sous terre le temps de sa réincarnation.

Chez les Fang, le mort est déposé horizontalement et sur le dos dans une fosse peu profonde. Les Sao, ancien peuple d'Afrique centrale qui s'est développé autour du Lac Tchad entre les Xe et XIVe siècles déposaient leurs morts dans de grandes jarres-cercueil en terre cuite disposées à la verticale[3]. Le corps s'y trouvait ainsi plus ou moins en position foetale. Cette pratique se retrouve aujourd'hui chez les Fali qui disposent leurs morts en position assise dans une fosse étroite et profonde.

D'autres rites entourent également la tombe. Nous l'avons vu, il est très important pour de nombreuses sociétés de positionner dans et sur la tombe des objets personnels et utiles pour le défunt. Les Akans (Côte-d'Ivoire, Ghana) réalisaient également des têtes funéraires (ou *Mma*) qu'ils disposaient sur les tombes.

Ces petits portraits en terre cuite des défunts étaient à la fois réalistes, mais également - et surtout - des portraits sociaux de la personne : la coiffure, les marques de scarifications sont autant d'éléments permettant d'identifier sa position sociale. Ces portraits funéraires étaient également accompagnés des portraits des proches, d'une taille inférieure.

Les ancêtres : une forme de continuité

Pour les sociétés animistes, tout ce qui vit possède une âme et mérite l'attention des vivants. Les ancêtres, continuation du vivant devenu autre, reviennent ainsi sous forme d'esprits et sont activement honorés par les vivants, fortement liés à eux par tout un système d'obligations. La vie des ancêtres se joue ainsi à la fois au séjour des morts et au village d'où ils surveillent les vivants.

Le culte familial rendu aux ancêtres du clan constitue la religion fondamentale des peuples d'Afrique subsaharienne. Le lien de parenté est extrêmement important dans ces sociétés et le culte des ancêtres préserve cette cohésion sociale : il permet à chaque individu de se situer par rapport aux défunts du clan et donc au sein même de la société.

Le culte des ancêtres chez les Fang est caractérisé par le prélèvement et la conservation des crânes des morts illustres de la famille : chef de clan, de lignage, féticheur puissant, magicienne redoutée, mère de famille prolifique entre autres ; le crâne étant considéré comme le siège de la force de vie de l'individu.

Les ossements sont conservés dans le *Byéri*, une boîte cylindrique en écorce d'*andung*. Dans son couvercle est fichée une statuette en bois représentant l'ancêtre fondateur du clan ou du lignage. Cette statuette est une évocation physique de l'ancêtre fondateur du reliquaire et présente une fonction magique de protection. Le reliquaire peut également contenir des bijoux et des cornes à médicament. Le *Byéri* est conservé dans une case spéciale installée à l'écart du village.



Reliquaire Byéri
Société : Fang
Provenance : Gabon
Matériaux : écorce, bois, osier, fer, laiton, trois crânes humains
Techniques : cloué, cousu, percé, sculpté, forgé

Un culte est rendu aux ancêtres lors de toutes les grandes occasions de la vie (naissance, guerre, famine, chasse, mariage, deuil...).
L'officiant (le chef de famille) répand sur les ossements et les objets de la sciure de bois rouge, des feuilles de la fougère *nzen*, de l'huile de palme et du sang lors des sacrifices. Les femmes préparent un repas pour les ancêtres, qui sera déposé dans la case du *Byéri* (il sera consommé rituellement le lendemain par les initiés).

Le *Byéri* est strictement interdit aux femmes et aux non-initiés. Transgresser cette règle reviendrait à s'exposer à une mort imminente, à la maladie, la paralysie... provoquée par la colère des ancêtres ! Cependant les cérémonies présentent un double aspect : d'un côté, les officiants et les grands initiés participent aux rituels particuliers et secrets à l'écart du village (exposition des crânes, sacrifices, banquets communautaires), tandis que les autres membres du groupe et les néophytes peuvent assister de loin à la manifestation du *Byéri*, une cérémonie durant laquelle on fait danser les statues derrière et au-dessus d'un rideau de feuilles. L'objet sculpté est donc le symbole public et apparent d'une force secrète.

1 PERROIS Louis, « Rites et croyances funéraires des peuples du bassin de l'Ogooué », in GUIART Jean, *Les hommes et la mort. Rituels funéraires à travers le monde*, Paris, Le Sycomore-Objets et Mondes (Muséum national d'Histoire naturelle), 1979, p.294.
2 ALIHANGA, Martin, « Rites de la mort au Gabon », in GUIART, Jean, *Ibid.*, p.277.
3 GAUTHIER Jean-Gabriel, « Typologie des sépultures et identification cultuelle – Populations du Cameroun et du Tchad » , in *Bulletin et Mémoire de la Société d'anthropologie de Paris*, T.8, n°3-4, 1996, p.390.

REGARDS CONTEMPORAINS SUR LA COLLECTION



Elise ALLOIN

Oculus, 2010.
Photographie contrecollée sur aluminium, 950 x 950 mm.

Il y a l'espace circonscrit, le lieu.
Et puis il y a le corps qui est, par l'expérience du lieu : le corps prend place, l'expérience prend corps, le lieu donne corps et forme.
L'expérience est celle de la sculpture, d'un corps à corps matériel qui transfigure.
Le corps anime l'argile, l'argile transforme la matérialité du corps.
L'instant crée la sculpture et laisse, suspendue, l'expérience du lieu et du corps, la question d'y entrer et d'en sortir.
Ou bien, peut-être, d'en sortir puis d'y rentrer ?

Désiré AMANI

Nos ancêtres nous parlent..., 2011
Performance et installation

Les vers nous parlent:
Les morts ne sont jamais morts.
Ils sont parmi nous et communiquent avec le commun des mortels.
Ils voyagent à travers l'image d'une grande énergie temporelle.
Trinitaire de souche, le corps rend à l'âme son physique.
L'âme vivifie l'esprit sous une pression animique.
L'esprit en revanche, puise dans le spirituel sa nourriture de base.
Le corps à cet instant prend conscience et se livre à coeur ouvert entre rites et médiation.
C'est la séparation, le repos éternel, l'incarnation...
Le corps dans la mort, parle de la mort dans le corps.
Le rituel, dans la mort du corps, s'exprime.
Un symbole compris par les initiés.
Un code de pouvoir visiblement erroné.
Un idiome parallèle du monde terrestre et de l'au delà.
Une communication céleste.



Baptême, 2 juin 2010. Performance.



Résurrection, 5 novembre 2009. Performance.



Offrande aux morts, 5 novembre 2009. Installation.

Lena BRISSONI

Sans Titre, 2010.
Béton et acier.

L'homme, une machine.
La vie une condition.
Chacun fonctionne selon son mode d'emploi.
L'humain, je l'observe,
une nudité naturelle, emballée d'artificiel.
une intimité caché derrière une personnalité.

J'aperçois des attitudes,
des torsions et des mouvements du corps.
Comment rendre l'expressions de ces lignes?
un poids pour faire apparaître un équilibre
un point de tension.
la matière pour figer
Le geste pour l'intention.



Clara DENIDET

Bouclier de jour, 2011.
Matériaux récupérés, laine, cuir, laiton.

Un objet fantasmé. Inspiré d'images, d'écrits et d'objets issus de l'art africain. Sensible à cet art dont la création remplie des fonctions établies, appoprié à la vie, à son court et ses évènements, j'imagine mon propre objet du quotidien, une parure de cou.

Une raquette devient tambour de broderie, des chambres à airs comme liens, et des anneaux de laiton. Ce métal est au Ghana comme au Sénégal, porteur de croyance. Sa valeur de talisman a pour fonction d'attirer la bienveillance des esprits.

Chargé de force fantasmée, cette parure est un bouclier, un défenseur de féminité et de possibles maternités. Et sur le tambour, l'enchevêtrement de fils fait état d'une histoire, celle d'une génération, d'un moment, transmis jusqu'à la mort.
A l'image des coutumes, encrées dans un quotidien où se mêlent croyances et cohabitation vivante des Hommes.





Laura PARISOT

Sans Titre, 2011.
Cristal, silicone. 40 x 21 x 23 cm.

Mon travail induit la notion de corps et surtout de fragment. J'ai travaillé l'idée du recouvrement lié à un certain esthétisme des différentes nuances de couleurs que l'on peut trouver chez un insecte. J'ai transcris cette idée en fabriquant des billes de couleur. Je voulais me rapprocher de ma pièce précédente, *Trophée, 2011* qui est une tête en cire couverte de mouches.

J'utilise les billes comme ornement dessinant une forme dans l'espace. Ma pièce est dotée de plusieurs oppositions : le montré/le caché, le beau/le laid, la présence/l'absence. Cette sculpture montre une tête non-identifiée, une identité caché, elle présente un dedans et un dehors. Ma pièce est en quelque sorte la parure d'une personne qui était là mais qui n'est plus.

Visage énigmatique, je rapproche ce travail des têtes funéraires akans, par leur pouvoir magique et protecteur de l'âme du défunt « le corps disparaît mais l'âme est toujours là ». Ces sculptures commémoratives montrent des traits génériques stéréotypés qui masquent délibérément l'aura du défunt pour la protéger contre les forces négatives.

Jonathan STAB

Sans Titre, 2011.
Terre cuite émaillée.

Je trouve le travail de la terre intéressant en ce qu'il ne nécessite pas l'apport d'un outil entre la main et la matière plastique. C'est l'empreinte perpétuelle du corps sur la matière qui conduit à la forme.
Il s'agit dans un premier temps d'adapter l'outil archaïque organique à l'échelle de mon corps, qui se trouve tout entier impliqué. Il sert à la fois de matrice, et de moteur pour modeler l'équivalent de mon poids en terre.
Il y a une inversion entre l'intérieur et l'extérieur dans la mesure où je donne une forme à la matière en “l'habitant”. Une fois mon corps extrait de la forme, j'obtiens “un geste”. L'opération est répétée trois fois. Je dispose de trois éléments “frères” que j'amène à exister dans l'espace les uns par rapport aux autres dans un jeu d'équilibre.

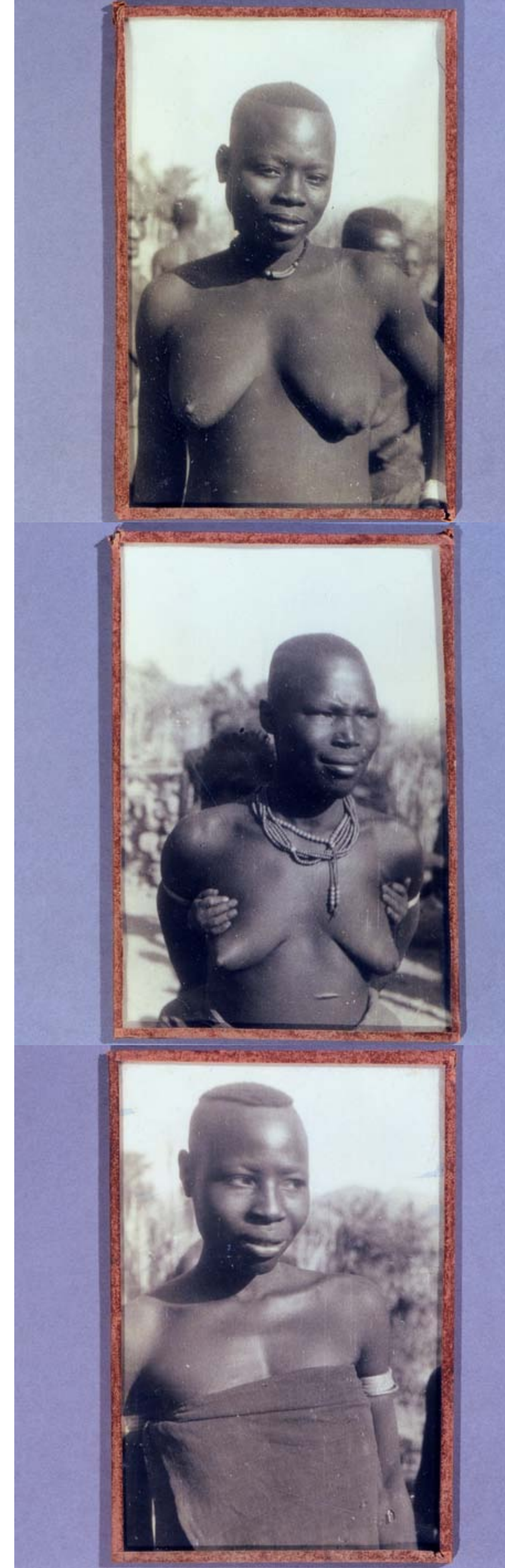


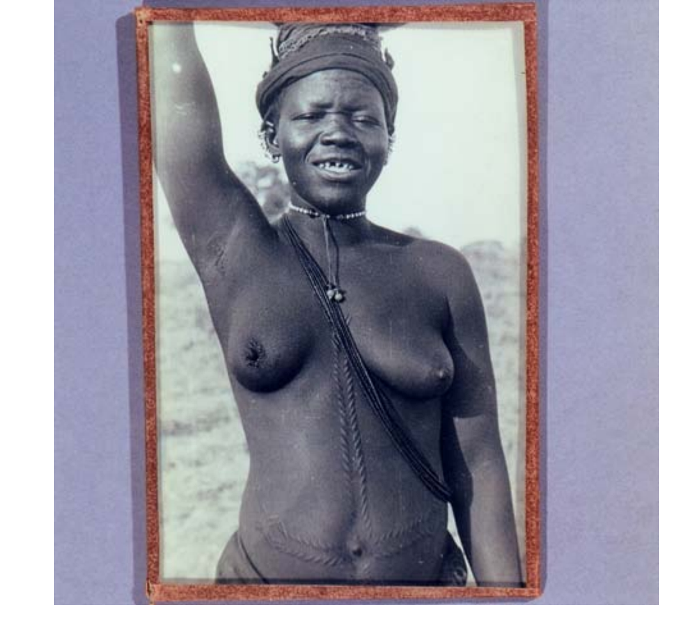
CARTE DES SOCIÉTÉS REPRÉSENTÉES

BÉNIN :	Yoruba	GABON :	Fang Punu	MALI :	Bambara Dogon Kurumba Peul Touareg
CAMEROUN :	Fali Tinguelin Peul	GHANA :	Akan		
CÔTE-D'IVOIRE :	Baoulé Gouro	GUINÉE :	Kissi Sousson	TCHAD :	Sao



CATALOGUE RAISONNÉ





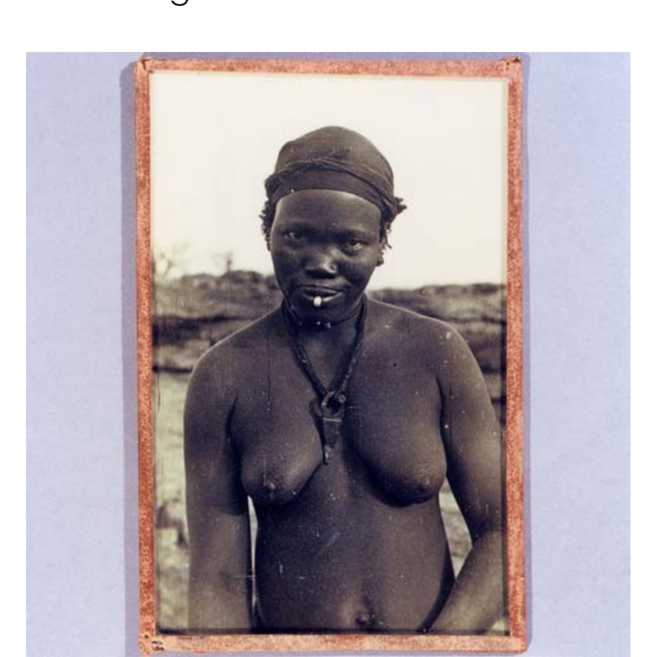
Photographies sous verre

Provenance: Afrique

Matériaux: papier, carton, verre

Techniques: photographie collée

Tatouages, scarifications, parures sont les marques des relations et des échanges de l'homme avec la communauté et le cosmos. Sur ces différentes photographies, les femmes sont toutes parées de bijoux et de coiffures, et portent des scarifications.Une des femmes par exemple a les dents taillées en pointe.
La coiffure faite d'une ou deux étoffes enroulées sur la tête est très importante. La parure se compose de plusieurs boucles d'oreille, de colliers et de bracelets.Les matériaux utilisés pour les bijoux sont divers : métal, perles, ou encore fibres végétales.



Sandales « Naïls »
Provenance: Afrique, Mauritanie
Matériaux: peau de boeuf
Techniques: taillé, enroulé, gravé, noué

Sandales « Samaras »
Société : Peul.
Provenance: Afrique, Mali, Niafunké.
Matériaux: cuir (boeuf)
Techniques: ajouré, enroulé, gravé, noué

Sandales polychromes « Naïls »
Société : Touareg.
Provenance: Afrique, Mali, Tombouctou.
Materiaux: cuir
Techniques: enroulé, noué, cousu, ajouré, gravé, teint

Sandales polychromes « Samanas »
Société : Sousson
Provenance: Afrique, Guinée, Friguiagbé
Matériaux: cuir, paille
Techniques: cousu, noué, tressé, tissé/gravé, teint

Souhaitant prendre soin de leur corps, les hommes et les femmes confectionnent des sandales pour protéger leurs pieds. Ces sandales peuvent être faites à l'occasion d'un mariage, par exemple celles de la femme Sousson. Les formes peuvent être variées : soit la sandale recouvre le dessus du pied et s'attache par l'arrière, soit la sandale est tenue au pied par une large lanière. Les matériaux utilisés : du cuir de bœuf, et des fibres végétales. Certaines sandales peuvent être teintes, comme les sandales polychromes touareg. La couleur rouge est très présente.





Jupe en fibres végétales brunes

Provenance: Afrique
Matériaux: fibres végétales
Techniques: noué, tressé, cordé, teint

Habit traditionnel de la femme, la jupe est faite en fibres végétales, un des matériaux les plus courants et les plus utilisés en Afrique. Avant l'arrivée des Européens, la jupe était le seul attribut des femmes dans la vie de tous les jours.
Des perles peuvent être ajoutées aux jupes du quotidien à l'occasion des fêtes pour rendre la tenue plus belle. Les fibres végétales sont tissées à un cordon, ce cordon est utilisé pour fermer la jupe sur la taille.



Pagne à franges

Société : Fali Tinguelin
Provenance : Cameroun
Métariaux : coton, fibres de baobab, coquillage (cauris), verre
Techniques : cousu, cordé, noué, enfilé, tressé, teint

Ce pagne provient de la société des Fali Tinguelin du Cameroun.
Comme pour un grand nombre de sociétés africaines, les femmes portaient pour unique vêtement un pagne comme celui qui est présenté. Il est constitué de longues franges cordés et noués. Il a été également teint en brun ocre à ses extrémités, sans doute pour un souci esthétique.
Pouvant être orné de petits objets de décoration comme des perles de verre, celui-ci est paré de cauris, coquillages des mers que l'on retrouve très souvent en Afrique puisqu'ils servaient de monnaies d'échange.
A l'extrémité de cette ceinture de cauris, nous découvrons trois petites cordelettes en coton blanc et bleu terminé par des pompons vert et rouge. Ces cordelettes servaient surement à resserrer le pagne autour de la taille du porteur.

Parure de tête

Société : Fali Tinguelin
Provenance : Cameroun
Matériaux : fibres végétales, coton, laine
Techniques : plié, tressé, lié, noué

Ceinture perlée

Société : Fali Tinguelin
Provenance : Cameroun
Matériaux : paille, coton, verre
Techniques : cordé, tressé, enfilé, cousu, noué

Cette parure est un accessoire de fête utilisé par les femmes Fali Tinguelin du Cameroun. Elle accompagne le pagne à franges que nous venons de décrire précédemment.
Porté à la manière d'un diadème, cette parure de tête est composée de fibres végétales tressées en formes triangulaires. La parure reste rigide grâce à une tige végétale traitée différemment afin de devenir inflexible. Enfin, la couronne est ornée de pompons de laine vert et rouge, les mêmes que celui du pagne à frange.
La ceinture perlée complète la tenue d'apparat de ses femmes. Composée de paille et de coton tressé, cette ceinture est décorée de perles de verre rouges et jaunes, issues de l'importation. De plus, on y retrouve les mêmes motifs de décoration, à savoir les pompons rouges et verts qui finissent les cordelettes d'attache. Il est donc évident qu'il existe une harmonie esthétique recherché à travers accessoires et vêtements de fête.







Parure de perles

Société : Fali Tinguelin
Provenance : Cameroun
Matériaux : coton, fibres végétales, verre, terre
Techniques : tissé, enfilé, noué, cordé

Ce très petit objet, puisqu'il mesure 6 cm sur 5,5cm, est un ornement de coiffure porté par les femmes Fali Tinguelin, ethnie du Cameroun. Malgré sa très petite taille, cet accessoire a été fabriqué avec minutie et finesse. On y retrouve des perles de verres de différentes couleurs : jaune, blanche, rouge. Elles sont maintenues ensemble à l'aide de fils de coton enrobés de terre, formant douze rangés distinctes. On trouve également des cordelettes de coton « terré » à chaque extrémité de cette base de perles.



Parure perlée

Société : Sousson
Provenance : Guinée, Friguiagbé
Matériaux : coton, verre
Techniques : noué, tissé

Cet objet fait parti de la collection de Pierre Malzy, collection rassemblée en 1934. Cette parure provient de la société des Sousson, installée en Guinée. Elle ornait le fessier ou la poitrine des jeunes femmes excisées. Ce petit objet a été fabriqué minutieusement avec des pierres de verre issues de l'importation. Ces pierres sont liées entre elles grâce à une trame de coton tissé faisant ainsi apparaitre des motifs triangulaires de couleur jaune, noire, blanc-rosé et orange.
Nous pouvons observer un petit décalage des dessins sur les six rangées de perles. Ce décalage résulte surement d'une déchirure raccommodée.

Nécessaire de toilette pour femme

Société : Bambara
Provenance : Cameroun
Matériaux : bois, fibres de baobab, pierre (grès)
Techniques : gravé, taillé, poli

Pour les sociétés africaines, l'entretien du corps est une règle incontournable car le corps est perçu comme étant le « siège de la vie ». Il est donc entouré de soins quotidiens qui permettent d'offrir une hygiène optimale.
Pour le corps, les femmes pouvaient s'aider d'un nécessaire de toilette comme celui-ci. Utilisé par les femmes Bambara du Mali, cet objet est composé d'une bassine en bois léger et poreux, décoré de bandes rayées pyrogravées. Il est accompagné d'une éponge en fibres de baobab entremêlées et d'une pierre en grès, servant toutes les deux au nettoyage profond de la peau.



Épingle à cheveu

Société : Bambara
Provenance : Mali
Matériaux : bois
Techniques : taillé, gravé, patiné

Cette épingle à cheveu provient du Mali, plus particulièrement de la société des Bambara (du centre Est à l'Ouest du Mali). Réalisé en bois patiné, cette épingle est décorée de dessins géométriques.
Dans la plupart des sociétés africaines, il est important d'entretenir et de respecter le corps, « siège de la vie ». C'est pourquoi les femmes prennent un soin particulier à peigner et coiffer leur chevelure.
Cet objet peut être considérer comme étant un symbole de cette grande considération pour la matérialité du corps.







Bracelet de bras

Provenance : Afrique
Matériaux : laiton
Techniques : façonné, gravé

Ce bracelet de bras, dont nous ignorons la provenance, est un objet fabriqué en laiton orné de motifs géométriques grâce à des sillons gravés dans le métal. Traditionnellement, ces bracelets avaient pour but de mettre parfaitement en valeur la musculature d'un bras, d'une jambe, comme les larges parures en bronze que les Fang se transmettaient de génération en génération.
Ces « bijoux » portés par les femmes et par les hommes soulignent la forme des biceps, l'élégance des poignets ou des chevilles.

Collier

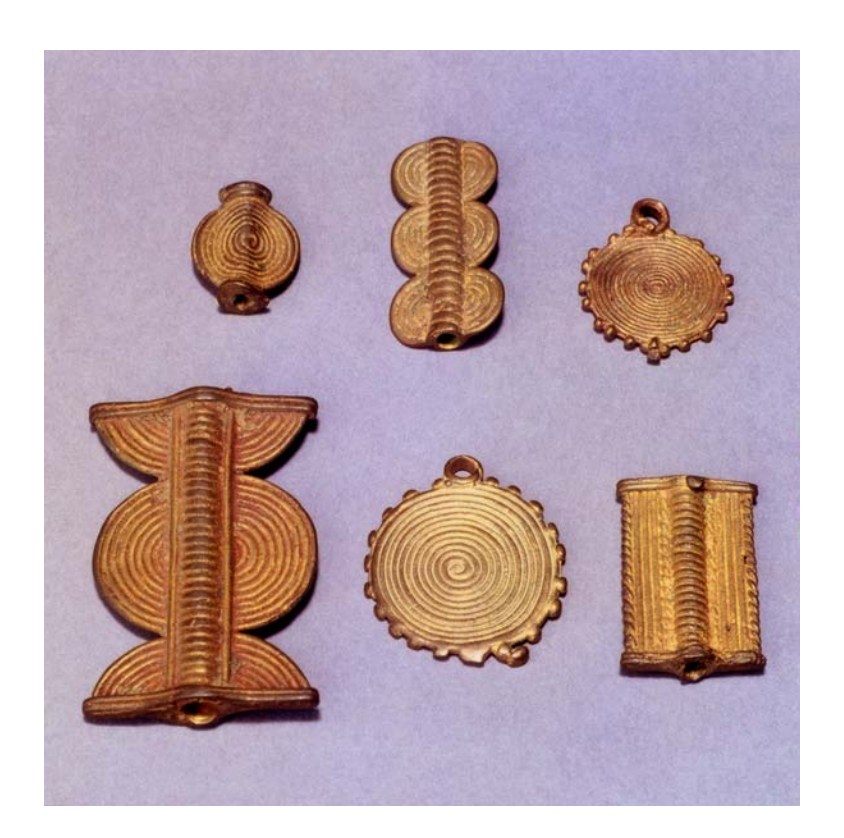
Société : Fang
Provenance : Gabon
Matériaux : laiton
Techniques : façonné, gravé

Ce tour de cou non articulé, en laiton moulé, a été trouvé chez les Fang, ethnie du Gabon.
Des écrits du début du XXe siècle affirment que la mise en place et le retrait de ce type de collier étaient périlleux pour son porteur car ils nécessitaient l'intervention du forgeron du village. En effet, l'installation du collier n'était possible que si l'objet avait été rendu flexible au préalable par sa mise au feu. Le cou du porteur était ensuite posé sur une enclume, pour que le forgeron puisse le fermer à coup de marteau.
Pour son retrait, le collier était attaché à une corde par un de ses côtés tandis que l'autre côté était tiré par une autre corde fixée à un levier, pouvant ainsi l'écarter.
Ce contexte de mise en place et de retrait du collier reste malgré tout particulier, ce qui laisserait penser que son utilisation est liée à des rites initiatiques.
En termes d'esthétique, les femmes portaient plus facilement des colliers à motifs géométriques alors que les hommes préféraient des colliers lisses.

Perles Baoulé

Société : Baoulé
Provenance : Côte-d'Ivoire, Bouaké
Matériaux : métal (laiton?)
Techniques : façonné, gravé

Ces perles, comme son nom l'indique, proviennent de la société des Baoulés, installés en actuelle Côte-d'Ivoire.
A l'origine, ces six perles faisaient partie d'un collier qui compte habituellement une trentaine de perles. Elles ont été façonné au moyen de fines tiges de métal, sans doute du laiton, qui ont été torsadées et enroulées afin d'obtenir un effet de spirale et d'arrondi.
Traditionnellement, les colliers étaient suspendus à l'entrée des maisons des riches notables à l'occasion de certaines fêtes, afin d'indiquer leur classe sociale.



Masque Guelédé de « résistance »

Société : Yoruba
Provenance : Bénin
Matériaux : bois
Techniques : sculpté, taillé, peint

Ce masque a été conçu par les Yoruba, société du Bénin.
Appelé masque-heaume Gueledé ou Gèlèdè de ''résistance'', cet objet est issu du rituel. C'est l'un des moyens, éphémères, qui permettent de théâtraliser le corps lors de fête ou de rites.
Sculpté en bois, ce masque représente une tête d'homme scarifié au niveau des joues et du front. Dans les sociétés africaines, les scarifications étaient de véritables marqueurs d'identité pour celui qui les porte. Elles peuvent être également symboliques, indiquant les étapes importantes de la vie d'un homme.





Sacoche

Société : Kissi
Provenance: Afrique, Guinée, Kissidougou
Matériaux: fibres végétales (palmier ban ou raphia vinifera)
Techniques: tressé, tissé, cousu, noué

Pouvant être utilisée dans le ramassage d'herbes ou autres plantes, la sacoche est un objet de la vie de tous les jours. Un tissage compliqué de fibres végétales, dont les couleurs bordeaux et noir sont naturelles, permet la réalisation de cet objet. Un motif traverse verticalement le sac : une large bande née d'une succession de petites bandes, avec, en partant du centre, une bande rayée noir et clair, une bande bordeaux délimitée par des traits clairs, une noire, une claire et une noire. La partie inférieure et les rebords du sac sont doublés par des rubans bordeaux en fibres végétales tressées maintenues à l'ensemble par des points de couture en fibres végétales.

Masque Zamblé

Société : Gouro
Provenance: Côte-d'Ivoire
Matériaux: bois
Techniques: sculpté, taillé, percé, peint

Ce masque zoomorphe représente une antilope-léopard à la face oblongue ponctuée de deux cornes d'antilope et une gueule entrouverte sur des dents acérées. Le front est décoré de chevrons, rehaussés d'une ligne blanche, se poursuivant jusqu'aux tempes. Les yeux en amande, se nichent dans deux grandes formes ovales d'un coloris plus clair, surlignés d'un trait blanc. Le nez connaît une protubérance entre les deux yeux puis se termine sur une série de petits triangles blancs alignés verticalement. La gueule est détourée d'une ligne blanche, elle est dotée d'une langue.
La face de ce masque est encadrée de surfaces plates, plus grossièrement taillées où sont percés quatre trous. Ces derniers permettent la fixation d'un filet à l'arrière, ici absent.
Ce masque, très répandu dans la culture Gouro, apparaît lors de danses. Il est associé à un autre masque Gou. Le porteur accompagnait ce masque avec un habit de peau de panthère.

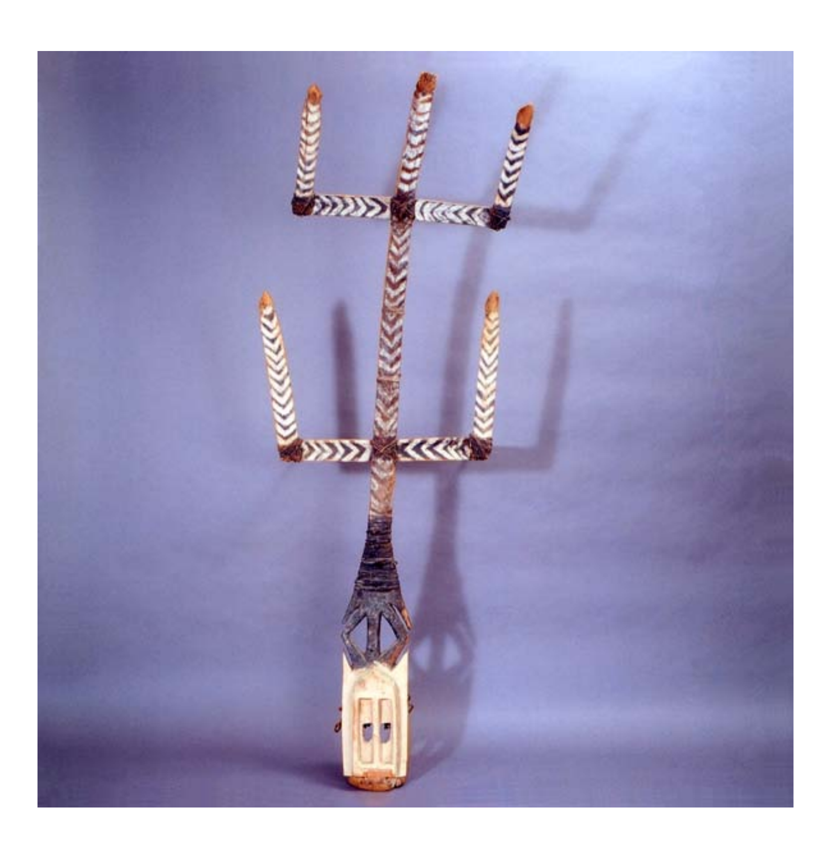


Masque Antilope Adone

Société : Kurumba
Provenance : Mali
Matériaux : bois, fibres végétales, coton
Techniques : sculpté, taillé, percé, peint, noué, tressé, teint

Ce masque-cimier évoque une antilope cheval femelle (Adone en langue vernaculaire). Deux longs cônes verticaux parallèles figurent ses cornes. Ces dernières sont doublées d'oreilles courbées en forme de demi-lunes. La tête, triangulaire, est effilée, aplatie à son extrémité, pour finir légèrement en arrondie. La base du cou allongé tronconique et évidé, est percée de trous, disposés à intervalles réguliers, destinés à y accrocher de longues fibres végétales et un filet de coton tressé.
Adone est l'antilope femme du héros civilisateur Yirigué, principale divinité chez les Kurumba. Le masque intervient lors de certaines cérémonies funéraires où il reçoit l'âme du défunt. Les motifs géométriques qui recouvrent le masque seraient une illustration de leur cosmogonie.







Masque Sim Kalama Nãngala

Société : Dogon
Provenance: Mali
Matériaux : bois (palmier), fibres végétales, cuir, métal
Techniques: sculpté, entaillé, percé, tressé, noué, teint

La tête du masque représente l'antilope. Elle suit une forme rectangulaire avec de longues fosses oculaires, surmontées d'un front bombé triangulaire et deux petits appendices se découpant aux coins extérieurs, évoquant des petites oreilles. Cette tête est surmontée d'un haut cimier prenant la forme d'une double croix qui représente un génie d'apparence humaine. À l'arrière du masque, on découvre un cache-nuque en fibres végétales cordées, tressées et nouées, glissées dans des orifices du pourtour arrière de la tête du masque.
Sur les flancs du masque, on aperçoit deux trous servant à y glisser le mors permettant au danseur de maintenir le masque. Le porteur du masque doit balancer sans cesse le haut de son corps de manière circulaire et ample afin de frapper le sol avec l'extrémité du masque pour mettre en contact la terre et le ciel.
Ce masque apparaît au cours du rituel du Dama.

Masque complet « Homme Peul »

Société : Dogon
Provenance: Mali
Matériaux: bois, fibres végétales, coton, coquillage (cauris), crin
Techniques: articulé, fabriqué, rembourré, noué, tressé, teint, cousu, tissé

Le costume se compose d'une cagoule en fibres tressées, d'un soutien-gorge orné de cauris et de quatre jupes de fibres végétales de différentes couleurs et longueurs. Aux chevilles et aux poignées sont accrochées des bracelets de fibres végétales.
Les accessoires qui accompagnent le masque de l'« Homme Peul » pendant le rituel sont un récipient à anse et une lance tenus à la main. S'ajoute un bâton incurvé, maintenu à la ceinture, qui se termine par une tête de cheval stylisée et auquel pend une sonnaille.
Ce masque est porté par de très jeunes hommes lors de la cérémonie du Dama. Cette cérémonie célèbre le départ des âmes des personnes décédées au cours des années précédentes vers les ancêtres.

Masque Punu

Société : Punu (groupe Fang)
Provenance : Gabon
Matériaux : bois (parasolier), fibres végétales
Techniques : sculpté, taillé, percé, peint, noué

Masque anthropomorphe sculpté et peint. Le visage est bombé et s'ouvre sur des yeux en fentes effilées, rehaussés de noir, surmontés de sourcils fins et courbés noirs. Le nez, droit, termine sur deux narines en partie évidées. La lèvre inférieure de la bouche entrouverte est noircie. Les flancs des deux oreilles sont également de couleur noire. Ce masque porte une sorte de coiffe noire formée de deux pans protubérants et une crête renflée.
Ce masque Punu représente le visage d'une femme revenue du monde des morts. Lors d'une initiation le masque est accompagné d'un costume en rafia et le danseur se tient sur des échasses.



Masque «Oiseau Picoreur»

Société : Dogon
Provenance : Mali
Matériaux : bois, paille, fer
Techniques : taillé, percé, patiné, peint, cordé, noué

La face rectangulaire et blanche du masque est évidée de bas en haut de manière à faire ressortir une longue arête nasale et les deux côtés du masque. Deux triangles, pointes vers le bas, taillés dans la face du masque, marquent les yeux. Une statuette anthropomorphe féminine est perchée au-dessus du masque, en station debout sur un socle, les genoux et les bras légèrement repliés. Au sommet du crâne, derrière cette statuette, on aperçoit la présence d'un gobo, un crochet rituel en fer. A l'arrière du masque, sur les flancs, on remarque deux trous servant à y glisser le mors permettant au danseur de maintenir le masque, et sur le pourtour, une dizaine de trous par lesquels se glisse habituellement un cache-nuque en fibres végétales cordées et nouées, ici en grande partie absent.





Tambour à tension varaible

Société : Peul
Provenance : Cameroun, Pitoa
Matériaux : bois, coton, paille, fibres végétales, cuir
Techniques : taillé, tendu, tressé, noué, cordé

Ce tambour est utilisé exclusivement par un boucher de la société Peul. Il est mis en vibration par une baguette en bois, rattachée au laçage du tambour par une cordelette longue de 202 cm en coton.
Il est fait de deux peaux de cuir attachées indirectement et enroulées autour d'un cerclage de fibres végétales. Elles sont entourées de paille sur laquelle s'accroche un laçage en fil de coton. Le laçage est fait en Y et en N et la caisse en bois est taillée en « sablier ».
Ce tambour est nommé à tension variable car le musicien peut modifier la tension des membranes et donc la tonalité du son. En effet, par simple pression sur le laçage, une très large gamme de son s'offre au musicien.



Grelots pour danse

Société : Fali Tinguelin
Provenance : Cameroun
Matériaux : calebasse, fibres végétales
Techniques : tressé, cousu, cordé

Ces deux grelots sont portés aux chevilles durant les danses.
Faits en vannerie tressée, ils sont de forme ovoïde et refermés à la base par un morceau de calebasse. Ils sont maintenus ensemble par un fil de fibres végétales.

Hochet-sonnaille

Société : Bambara
Provenance : Mali, Bamako
Matériaux : calebasse, coton, rhizomes (cyperus)
Techniques : perforé, tressé, tordu, enfilé, noué

Cet instrument de musique est souvent utilisé par les femmes lors de rituels d'excision. Il rythme les chants et les danses telle une basse.
Composé d'une calebasse de forme sphérique, il se termine par une queue servant de manche. La calebasse est recouverte par un filet tressé en losange et contenant des rhizomes durs. Le filet est tiré par le sommet, d'un mouvement sec avec la main gauche, puis la main droite empoigne le manche et exerce un mouvement de va-et-vient. Les rhizomes sont alors projetés sur la calebasse, produisant ainsi un son.



Instrument de musique aérophone

Société : Bambara
Provenance : Mali, Bamako
Matériaux : bois, cire, coton, corne (antilope), laine, cocon (araignée)
Techniques : taillé, pyrogravé, incisé, inséré, troué, tissé, cordé, noué

L'embouchure de cet instrument à vent en corne d'antilope a été incisé peu avant son extrémité. La corne est placée sur un cylindre en bois pyrogravé et est maintenu dessus par un maillage, un tissu de coton et une couche de cire. Les gravures sur bois dessinent des doubles lignes se croisant ets 'entrecoupant. A côté de cela s'ajoute un petit orifice latéral recouvert par un cocon d'araignée, qui forme sans doute un mirliton.





Hache de danse

Société : Sousson
Provenance : Guinée, Friguiagbé
Matériaux : fer, bois
Techniques : inséré, transpercé, aiguisé, forgé, gravé

La hache de danse est composée d'un manche en bois dans lequel est inséré une lame en fer forgé très aiguisée. Cette dernière est gravée de fines formes géométriques (losanges, formes ovales, traits verticaux), mais laissant le tranchant de la lame libre d'ornements. On peut voir un anneau, à l'extrémité de la lame s'insérant dans le manche.



Bâton rituel ou crosse du voleur rituel «Yo Dyommodo»

Société : Dogon
Provenance : Mali
Matériaux : bois, coton, lin, fibres végétales
Techniques : sculpté, patiné

Ce bâton est gardé par l'homme le plus âgé de la famille et est utilisé plutôt par un jeune homme pendant les rituels funéraires. Ce dernier peut alors le tenir à la main ou le porter sur l'épaule. Il effectue le mime d'un animal domestique se faisant enlever afin d'être mangé.
Le bâton est fait de bois, il est recourbé et sculpté. On peut y voir une tête de cheval, avec ses petites oreilles et la bouche ouverte. Le manche est strié de chevrons formant une crinière.

Photographies sous verre

Provenance : Afrique
Matériaux : papier, bois, verre
Technique : photographie collée

En Afrique, les rituels sont intimement liés à la musique et à la danse. La première photographie montre des hommes et des femmes jouant au milieu de la foule. Deux hommes aux crânes rasés jouent d'une sorte de flûte traversière. Une femme joue du tambour avec une main et un bâton. Une autre femme frappe des mains. Les quatre femmes portent des tuniques longues de couleur claire, de nombreux colliers, bracelets et bijoux frontaux.

La seconde photographie montre un homme portant un masque Boutan. Ce dernier est composé d'une coiffe couvrant le visage du porteur ainsi que d'accessoires vestimentaires ornés de coquillages cauris. L'individu disparait totalement derrière ce masque pour ne laisser seulement paraître des forces supérieures, invisibles autrement.









Tête funéraire ou Mma

Société : Akan
Provenance: Ghana
Matériaux: terre
Techniques: modelé, cuit, percé, gravé, enduit

Tête funéraire ou Mma

Société : Akan
Provenance: Ghana
Matériaux: terre ; ocre jaune
Techniques: modelé, cuit, percé, gravé, enduit

L'usage funéraire des têtes en terre cuite est attesté depuis le 18e siècle dans la région du Ghana et de la Côte-d'Ivoire par les témoignages et les comptes-rendus des voyageurs qui nous ont renseignés sur le culte des morts à la cour des Akans. En effet, s'y est développé la fabrication de représentations de défunts issus de familles royales ou aristocratiques.

Ces têtes funéraires, ou *Mma*, sont façonnées par une potière désignée par la famille du défunt. Elles sont ensuite parées et transportées en procession lors des funérailles, au cours desquelles elles reçoivent des libations. Les têtes sont finalement déposées sur la tombe ou rejoignent d'autres statuettes sur un autel dans la forêt, le *Mmaso*, où elles continuent de faire l'objet de cérémonies commémoratives liées aux ancêtres.

Ces têtes-portraits n'ont pas été réalisées d'après un modèle vivant. Il ne s'agit pas de retrouver les traits physiques du disparu mais de dresser son portrait social : chevelure, scarifications, décorations sont autant d'attributs qui permettent d'identifier symboliquement le défunt.

La tête funéraire enduite de noir présente des scarifications de six sillons au niveau des tempes, des joues et au centre du front. Le haut de la tête est doté d'une coiffe en forme de disque, très fragmentaire.

Le *Mma* enduit d'ocre jaune présente des scarifications de trois sillons au niveau des tempes et au centre du front. Le haut de la tête est doté d'une coiffure formant une fine couronne de perles (?). À l'arrière, la coiffure est fragmentaire : une excroissance se scinde en deux, mais les traces laissent penser que d'autres « chignons » complétaient l'ensemble.

Couvercle d’urne funéraire

Société : Sao
Provenance : Sud du lac Tchad, Logone-Brini
Matériaux : Terre
Technique : cuit

Les fouilles menées au Tchad en 1938 et 1939 par Marcel Griaule et Jean-Paul Leboeuf ont permis de découvrir l’existence ancienne de villes entourées de remparts construites sur des buttes artificielles et de cimetières où l’inhumation se faisait dans ou sous des urnes funéraires.

Le couvercle d’urne est issu d’une sépulture de Logone-Brini, attribuée à la civilisation Sao. Cet objet archéologique conique en terre cuite date du 12e ou 13e siècle. Il laisse apparaître un visage humain, dont les yeux et la bouche sont proéminents. Le sommet du couvercle est aplati et légèrement bombé.

La culture Sao s’est développée dans la cuvette tchadienne et a connu son apogée entre les 11e et 15e siècles, période marquée par une grande production artisanale de terres cuites. Les Sao disparaissent à la fin du 16e siècle, suite à des défaites face à l’empire du Kanem voisin. Cependant, les Kotoko, qui peuplent ces mêmes terres, sont par plusieurs aspects reconnus comme leurs descendants.

Avec ces découvertes, la mission Lebaudy-Griaule est à l’origine d’un nouvel intérêt pour cette ancienne population, par des recherches archéologiques et la constitution de collections Sao.



Rédaction des textes et notices :
Emma Carreira, Aurore Coll, Elsa Dongois, Emilie Graebling, Anne Lagaisse, Amanda Osorio, Helène Peveri, Roger Somé

Maquette :
Aurore Coll et Anne Lagaisse

Graphisme :
Emilie Graebling

Photographies :
Sauf mention: Ivan Boïko, tous droits réservés à l'Université de Strasbourg
p.30 : Prise de vue : Camille Bonnefoi ©Elise Alloin
pp.32-33 : ©Désiré Amani
pp.34-35 : ©Léna Brissoni
p.37 : ©Clara Denidet
p.38 : ©Laura Parisot
p.40-41 : ©Jonathan Stab



ISBN 978-2-35410-035-3



Strasbourg.eu

MUSÉES DE LA VILLE DE STRASBOURG

Jardin des sciences



École supérieure des arts décoratifs
Strasbourg
www.esad-stg.org

